

Trípodos, número 24, Barcelona, 2009

Proposta ètica sobre el conflicte de la representació visual de la guerra en l'era digital

Marta Delatte Espinosa

Marta Delatte Espinosa és fotoperiodista i cofundadora de l'associació cultural Rêverie. Ha publicat en mitjans com l'*Avui*, *El Periódico de Catalunya* o *Time Out Barcelona*. És estudiant del postgrau de Producció i Comunicació Cultural de la Facultat de Comunicació Blanquerna-URL.


Explaining war has never been technically so easy or essentially so complex. The context of implicit representation that Susan Sontag rejected in photography takes on a new ethical dimension when it becomes explicit as, for example, in the context of representation which Jeff Wall and Alfredo Jaar use to establish an honest dialogue between that which is represented and those who observe and have to understand its representation, a dialogue which requires a certain amount of time which the information market does not appear disposed to offer. In the strategies identified in the visual representations of Michael Winterbottom, Alfredo Jaar and Gervasio Sánchez, we can see that all of them made use of very orthodox journalistic methods of interpretation of social reality, whether for questions of narrative resolution or for ideological reasons, which is often based on what has been said or how it has been said by the so-called media of reference, but above all to fill the void of that which has been omitted, or that which the technological era has allowed to disappear.

133

KEY WORDS: Ethics, War, Journalism, Art, Photography, Cinema, Television, Digital Communication, Representation.

PARAULES CLAU: ètica, guerra, periodisme, art, fotografia, cinema, televisió, comunicació digital, representació.

PRESENTACIÓ

uan es vol parlar d'aquells conflictes ètics relacionats amb l'ús i abús de les imatges de guerra en tots els seus àmbits de difusió, és gairebé obligatori citar qualsevol dels assajos en què Susan Sontag s'empipava amb una societat que sembla tenir el calibratge del dolor aliè cada cop més atrofiat.¹

Sontag reconeixia i ens advertia d'un canvi de paradigma lent que està afectant la construcció i la percepció de la guerra i del dolor dels altres en les imatges fotogràfiques de la premsa, dels discursos audiovisuals informatius, del cinema i, per extensió, de totes aquelles arts visuals que d'una manera o altra pretenen representar-lo.

El canvi de paradigma al qual s'apropen les societats tecnològicament equipades, amb més pressa que elegància, té molt a veure amb la “quarta tecnologia cultural”² i la convivència de tots els seus processos digitals amb altres suports analògics i esdeveniments presencials subjectes al factor temps.³ També té molt a veure amb la constant adaptació i l'ús d'aquest nou entorn per part d'una audiència passiva que, a poc a poc, gràcies a iniciatives com les primeres escoles informàtiques per a infants, passarà a ser l'usuari actiu que pot plantejar-se preguntes i que, si ho fa, voldrà i sabrà buscar continguts on trobar les respostes.

Dins de l'entorn de la “quarta tecnologia digital” ho podem trobar gairebé tot, des de les fórmules de text que aporten indicis contextuals sobre els orígens de les històries, les que agreguen i es nodreixen de pautes clàssiques per a la seva interpretació, fins a la proliferació d'híbrids multimèdia, productes perfectes de la cultura contemporània.⁴

La possibilitat d'anul·lar el factor temps ha estat sens dubte una de les grans fites de la revolució digital. Al llarg de la Segona Guerra Mundial, es necessitaven dies entre la presa d'imatges i la seva difusió. Els avenços tècnics van permetre que les imatges filmades durant la guerra del Vietnam es poguessin transmetre per televisió en vint-i-quatre hores. Els conflictes de l'Orient Mitjà —a la

1 SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.

2 Es tracta d'un terme molt gràfic emprat pel doctor Ulrich Kramer, fundador de Profikids, una de les primeres escoles informàtiques per a infants. ELSCHENBROICH, D. *Todo lo que hay que saber a los siete años*. Barcelona: Destino, 2004.

3 BRIGGS, A.; BURKE, P. *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus, 2005.

4 MICÓ, J.Ll. “Docudramas en la televisión digital: periodismo, simulación y mentiras”. BOCC [En línia]. <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/mico-josep-lluis-docudramas-televisio-digital.pdf>> [Consulta: 29 agost 2008].

dècada dels setanta— van comprimir la distància temporal entre l'enregistrament d'imatges i la seva difusió mediàtica a poques hores, fins que la revolució tecnològica que va començar a la dècada dels vuitanta —i que ha donat com a resultat l'entorn de la “quarta tecnologia cultural”— ens ha deixat orfes de temps, palplantats al bell mig del directe, enmig d'un autèntic bombardeig d'imatges fugaces.⁵

L'entorn digital, amb el fenomen d'internet com a marc de referència, ens ofereix continguts als quals podem accedir de manera immediata, però aquests continguts poden passar de la fugacitat a la permanència.

L'entorn digital també permet la convivència de tots els formats, la democratització de l'ús dels quals permet, almenys, dues actituds possibles pel que a fa a la seva producció: els que es deuen a una empresa, i els que es deuen a la veritat d'un individu sobre si mateix o sobre un col·lectiu.

Per a Raymond Federman, la guerra del Golf fou “el millor xou de televisió de 1991”: “Allò particularment interessant de la guerra del Golf va ser que no era només pur entreteniment creat especialment per a la televisió, sinó que, de fet, fou la primera guerra postmoderna exhibida a la televisió mentre s'estava lluitant al camp de batalla”.⁶ Aquestes imatges van ser producte d'individus que es deuen a una empresa i avui es poden veure de nou i tants cops com es vulgui a Youtube, perquè un usuari ha considerat oportú penjar-les.

Tot i així, és ben sabut que enquadrar, ja sigui a la fotografia, al cinema o a la televisió, sempre vol dir necessàriament excloure. Allò veritablement significatiu de les imatges del famós xàfec de míssils tenyint de verd el cel de Kuwait és la intenció amb la qual van ser mostrades i, sobretot, allò que es va voler excloure quan s'interpretava aquella realitat concreta. “Aquest territori de la memòria del que no va passar —escriu Ángel G. Loureiro— del que no va poder ser perquè ho va frustrar la derrota de la guerra, no pot entrar amb comoditat en la historiografia”, deia, ni en el periodisme deshonest, ni tampoc en aquell altre més ortodox que encara s'està espolsant les teranyines de la vella objectivitat,⁷ “però sí al

5 BENET, V.J. “Del teatro de operaciones a la visión mecánica de la batalla”. A MONEGAL, A. (comp). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007, p. 52.

6 RAYMOND, F. “Remembering the Best Television Show of 1991”. federman.com [En línia]. <<http://www.federman.com/rfsr4.htm>> [Consulta: 8 agost 2008].

7 BURGUET, F. *Les trapes dels periodistes*. Barcelona: Edicions 62, 2004.

cinema o a la literatura”⁸ i, com veurem més endavant, també a l’art i al fotodocumentalisme.

OBJECTIUS I MÈTODE

L’objectiu general d’aquesta investigació és, d’una banda, analitzar les pràctiques honestes i competents en la representació visual i audiovisual de la guerra, i, d’altra banda, identificar les propietats que tenen en comú —sota aquesta única premissa— els productes resultat de la hibridació de formats⁹ que conviuen amb l’entorn digital. Aquest propòsit es concreta:

- tot recuperant el traç de les propostes ètiques de Susan Sontag quan ens parla de la importància del temps com a valor en les representacions i de la figura del fotògraf com a consolidador d’ideologies.¹⁰ Pel que fa al context representacional, però, Jeff Wall¹¹ fa revisar algunes perspectives ètiques de Susan Sontag. Quan aquest context de representació s’explicita, la seva càrrega narrativa adquireix la profunditat de tota reflexió ètica. Les descripcions contextuais de Peter Sloterdijk¹² ens situen des d’una perspectiva tant original com radical en el subjectivisme del ciutadà posthistòric i no oblidem que la informació fa temps que ha adquirit un poder sobredimensionat que ja ha afectat el consum de la representació visual de la guerra;
- amb exemples obtinguts del buidat d’intencions i resultats al voltant dels conflictes i solucions en l’ús de les imatges extrets de les obres, dels assajos o bé recollits al llarg de les discussions entre alguns dels autors del llibre *Política y (po)ética de las imágenes de guerra* compilat per Antonio Monegal, especialment els assajos i projectes firmats per Alfredo Jaar i Gervasio Sánchez;
- mitjançant una anàlisi del context del film *The Road to Guantánamo*, dirigit per Michael Winterbottom, i els motius de l’apropiació de recursos clàssics de la narració periodística que emprà per construir la seva història.

8 LOUREIRO, A.G. “Los afectos de la historia”. A: MONEGAL, A. (comp.). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007, p. 137.

9 Aquest objectiu vol recuperar, un cop més, la línia del que planteja Susan Sontag a propòsit de la paraula en el seu discurs d’acceptació del premi Jerusalem. SONTAG, S. *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. “La conciencia de las palabras”. Barcelona: DeBOLSILLO, 2007.

10 SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Eldhasa, 1981.

11 WALL, J. *Obras*. Barcelona: Polígrafa, 2007.

12 SLOTERDIJK, P. *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Siruela, 2007.

DELIMITACIÓ CONCEPTUAL

Alfredo Jaar feia pública la seva admiració cap als fotògrafs que anomenem documentalistes amb les paraules següents: “Sempre he pensat que les seves imatges a banda d’informar, també poden ser interpretades com a modestos signes de solidaritat, com a expressions excepcionals de preocupació en el si d’una societat indifere[n]t”. Amb la seva reflexió, Jaar assenyala de nou que, en la immensa majoria dels casos, la imatge és incapaç d’afectar-nos.

Ningú no posa en dubte que la imatge, avui, segueix sent una eina clarament poderosa, però no tant com fa dues dècades. Això —comenta Jaar— no ha tingut tant a veure amb la qualitat d’aquestes imatges, com amb el fet que el context on són mostrades ha canviat radicalment.

Jaar actua sota el pressentiment que, sense un entorn protegit, les imatges que ell ofereix no sobreviurien: “Segons el meu parer”, s’explica, “és imperatiu reduir la velocitat, contextualitzar cada imatge precisa, emmarcar-la perquè tingui un sentit i no sigui ignorada. (...) El que no vol dir que la presentació prevalgui sobre la representació, sinó més aviat que la representació demana avui noves estratègies de presentació”.¹³

Existeixen algunes iniciatives pel fa a recomanacions sobre el tractament informatiu de les tragèdies personals. El Consell de l’Audiovisual Català, arran de l’accident que va tenir lloc el passat més d’agost a l’aeroport de Barajas, va publicar una sèrie de consideracions que si bé no eren inoportunes no deixaven de resultar insuficients.¹⁴

Dit això, caldria definir que aquesta investigació identifica i analitza les estratègies de presentació que neixen d’intencions honestes, aquelles la resolució de les quals neix de plantejaments similars als dos següents:

- què fa que el públic transformi una experiència estètica en un moment de consciència ètica i com aquesta consciència esdevé una acció?;¹⁵
- com es documenten les tragèdies?¹⁶

13 JAAR, A. “Es difícil”. A: MONEGAL, A. (comp.). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007, p. 207.

14 El text es pot consultar al lloc web del Consell de l’Audiovisual Català. [En línia]. <<http://www.cac.cat/detall.jsp?Njg%3D&MQ%3D%3D&L2RldGFsbENvbnRlbnQ%3D&MjAz>> [Consulta: 16 octubre 2008].

15 *Ibidem*.

16 SÁNCHEZ, G. “Fotografiar la guerra con compasión”. A: MONEGAL, A. (comp.). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007, p. 193.

Aquesta breu investigació tampoc no vol excloure el fet que, més enllà de la fotografia, les imatges de guerra produïdes pel cinema també han ajudat a construir una consciència contemporània de la violència.¹⁷

AIXÒ NO ÉS UNA GUERRA: EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓ

Llorenç Gomis defineix el periodisme com un “mètode d’interpretació de la realitat social”.¹⁸ Carlos Ruiz redibuixa el concepte des d’una perspectiva ètica quan afirma que la premsa —entenent la informació en un sentit ampli— és el cor de la democràcia.¹⁹ Amb tot, són moltes les disciplines que s’han apropiat i han fet seu el mètode periodístic en altres àmbits, com poden ser el cinema documental i tots els seus derivats (fals documental i docudrama)²⁰ o el Net Art. La convivència produeix influències que es retroalimenten.

Així, de la mateixa manera que la democratització de l’ús de la fotografia va obligar la pintura figurativa a reinventar-se cap a l’abstracció creant un nou entorn de convivència per a aquestes dues arts, el fenomen digital ara també ens obliga a replantejar certes estratègies de representació del fenomen visual.

La fotografia va entrar en la seva fase postpictorialista —Jeff Wall l’anomena fase *postieglitziana*— quan explorava els territoris fronterers de la imatge utilitària. En aquesta etapa, que es va iniciar el 1920, aquells que rebutjaven la iniciativa pictorialista van dur a terme una tasca importat quan van posar la seva mirada en allò immediat, allò instantani, el moment fugaç propi del sorgiment del valor de la imatge a partir de la pràctica de diversos tipus de reportatge. En aquest procés apareix una nova visió del que Jeff Wall anomena la “representació occidental” o “concepte occidental de la imatge”.²¹

Wall descriu els canvis i les influències dels nous formats en els artistes identificant les estratègies que aquests anaven prenent per a l’èxit de les seves representacions.

17 Per conèixer més detalls sobre aquesta conclusió, consulteu: SÁNCHEZ DURÁ, N. (comp). *Ernst Junger: guerra, técnica y fotografía*. València: Universitat de València, 2000.

18 GOMIS, L. *Teoria dels gèneres periodístics*. Centre d’Investigació per a la Comunicació. Generalitat de Catalunya, 1989.

19 RUIZ, C. “El cor de la democràcia”. *Trípodos* (2001), núm. 10, p. 47-57.

20 MICÓ, J.LI. *Op. cit.*, p. 2.

21 WALL, J. *Op. cit.*, p. 4.

Des del mite de la caverna de Plató²² fins a la droga, que en l'imaginari narratiu de Huxley²³ aniquilava l'autonomia mental dels individus, són moltes les metàfores que s'han emprat per il·lustrar el fet que les imatges fotogràfiques, el cinema i, sobretot, la televisió no són una finestra oberta a les realitats i veritats del món, sinó que ofereixen una representació d'aquesta finestra i d'aquestes veritats: les interpretacions —fetes per un individu en nom de la seva veritat o en nom de l'empresa que representa— de la realitat social.

L'entorn digital s'ofereix com una finestra-Aleph²⁴ des d'on es té accés a un nombre infinit de lectures i representacions —infinit en tant que l'usuari-productor col·labora en la creació de continguts—. La intertextualitat i la hipertextualitat que ofereix l'entorn digital, d'una banda, posen a l'abast de l'usuari eines per reconèixer —o en el seu defecte per interpretar— la imatge; però, d'altra banda, la sofisticació d'aquestes eines en mans inexpertes poden provocar tants desastres com els que adjudicariem a un fuster amb un bisturí.

Len Masterman, autor llargament aplaudit per les seves aportacions acadèmiques en el camp de l'educació mediàtica, ho exemplifica amb èxit recuperant l'obra de Magritte *L'usage de la parole*, on les paraules *Ceci n'est pas une pipe* apareixen sota el dibuix d'una pipa.²⁵

La pipa és un objecte que els nens poden reconèixer amb facilitat. El coneixen, ja sigui per proximitat —que l'avi o el pare fumin en pipa, que n'hagin vist a l'aparador d'un estanc— o per prèvies representacions —el personatge de Sherlock Holmes fumant amb pipa. Perquè coneixen l'objecte, poden entendre'n la representació.

La guerra, com a concepte abstracte i com a acció que ocorre, forma part de l'espai, el temps i fins i tot les característiques inherents a la societat, però no a l'individu.²⁶

Sense entrar en consideracions sobre la suposada insuficiència de les pautes de l'humanisme per afrontar els nous debats ètics i morals que plantegen els avenços científics i tècnics que vivim a

22 PLATÓ. *Diàlegs XI. La República (llibres V-VII)*. Barcelona: Alpha, 1990.

23 HUXLEY, A. *Un món feliç*. Barcelona: Proa, 2003.

24 BORGES, J.L. *El Aleph*. Madrid: Alianza, 1997.

25 Referència reproduïda per Bill Nichols en els capítols 1 i 2 de *Ideology and the Image*. Bloomington: Indiana University Press, 1981, citada per Len Masterman a *La enseñanza de los medios de comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1993.

26 FREUND, G. *La fotografía como documento social*. México: Gustavo Gili, 1993.

diari, sí que voldria, en aquest punt, recuperar el moment històric que descriu Peter Sloterdijk, “La nostra vida és la confusa resposta a preguntes que hem oblidat on van ser plantejades”, i replantejar la seva proposta: “La principal tasca que s’hauria de proposar la filosofia” —i voldria traslladar aquesta suposició a l’àmbit de la comunicació visual— “és la de repensar la humanitat (...) davant la seva nova realitat”.²⁷ Les conclusions de Sloterdijk sovint s’escapen de l’àmbit de la comunicació audiovisual, però sí que esperonen cap a la urgència d’un canvi que ens retrobi amb un temps i un ritme més natural, que ens permeti repensar més enllà del marc teòric i aplicar-ne els resultats —altre cop amb urgència— a efectes pràctics.

El potencial iconogràfic de tota representació visual²⁸ —encara més quan es tracta de la representació visual de la guerra en totes les seves esferes, les visibles i les invisibles— és indiscutible.

El 16 de juliol de 2003, el suplement *El Cultural* del diari *El Mundo* publicava: “La fotografia: breve suma”,²⁹ un text encarregat a Susan Sontag —una altra vegada— en el qual l’autora relacionava amb catorze premisses la fotografia i la seva interpretació amb la condició de modernitat, que no de postmodernitat.

140

La premissa que l’hagués conclòs si es tractés d’un decàleg constata que “conocer es, sobre todo, reconocer”.

¿Hem de reconèixer —en un sentit vivencial— la guerra per entendre’n la seva representació? No. Hem de reconèixer-ne la pèrdua, la por, el desconcert, el dol, la resistència..., però sobretot, el triomf, el fracàs i la derrota. Tots aquells aspectes que un individu en pot reconèixer —en un sentit vivencial— malgrat viure en un entorn de pau.

LES MILLORS INTENCIONS: ALFREDO JAAR I GERVASIO SÁNCHEZ

La preocupació de molts acadèmics —des de Susan Sontag fins a Adolfo Vázquez Rocca— els ha dut, sobretot, a sentir la necessitat d’identificar les intencions deshonestes, d’advertir el lector —audiència—. El paradigma de la guerra mediàtica encara es remunta a aquella nit del 17 de gener de 1992 i a les imatges enviades per la CNN que van donar la volta al món, en les quals no s’hi veia ni

27 SLOTERDIJK, P. *Normas para el parque humano*. Madrid: Siruela, 2000.

28 SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Eldhasa, 1981.

29 *El Cultural*, *El Mundo* (10 julio 2003).

un sol rostre humà³⁰ i ara són, més enllà del paradigma de la guerra mediàtica, el paradigma de la mateixa advertència.

El nostre propòsit no és, doncs, el d'advertir, sinó el d'assenyalar les estratègies de les millors intencions en la pràctica professional i competent, començant per les d'Alfredo Jaar —artista de reconegut prestigi internacional, la producció del qual té una innegable influència dels mitjans de comunicació— i de Gervasio Sánchez —fotoperiodista paradigma del binomi honestedat/competència.

Aquest binomi, sota el meu punt de vista, es construeix partint d'una sèrie de conflictes als quals Gervasio Sánchez ha volgut i sabut trobar solucions:

- malgrat col·laborar amb freqüència amb mitjans com ara *La Vanguardia*, la cadena Ser i, molt especialment, *l'Heraldo de Aragón*, Gervasio Sánchez ha volgut sempre treballar com a fotoperiodista independent, rebutjant col·laboracions amb altres mitjans de comunicació més coneguts —i que per tant coarten més— a fi de poder mantenir la mirada lliure;
- davant del bombardeig d'imatges sense rostre, Gervasio Sánchez prioritza les persones en les seves històries, i el rostre en les seves imatges de persones amb nom i cognom;
- davant d'alguns desplegaments mediàtics que poden entorpir la tasca d'un professional competent, Sánchez recomana “utilizar las carreteras secundarias en vez de caminos trillados. Es en ellos donde nos encontraremos con las mayores dificultades, pero también con las mejores gratificaciones”;
- tot emparant-se en John Berger, recorda que existeixen molt bones raons per no fer una bona fotografia, però que si ets fotògraf de premsa, els teus caps no en reconeixen cap com a vàlida. Sobre la contradicció entre allò que es fotografia, l'espectador i el fotògraf, Gervasio Sánchez aposta per la possibilitat de recórrer aquest camí sense la necessitat de *colpejar* sense pietat les persones a les quals desitges fotografiar, és a dir, respectant en tot moment la seva dignitat i la seva intimitat, establint un acord tàcit amb els protagonistes de les seves fotografies.³¹

141

Tanmateix, podem identificar en les estratègies de producció i presentació³² de Jaar quatre característiques que assenyalen que l'ar-

30 VÁZQUEZ ROCCA, A. “Alfredo Jaar; el secuestro de las imágenes” [En línia]. *Revista Escaner Cultural* <<http://revista.escaner.cl/node/867>>. [Consulta: 15 agost 2008].

31 MONEGAL, A. (comp.). *Op. cit.*, p. 5.

32 Jaar va exposar “El lamento de las imágenes” com una obra filla del treball firmat pel mateix autor “Proyecto Ruanda”, en el context de l'exposició Documenta 11.

tista, no tan sols es deu a la seva veritat, sinó que ha pensat solucions explícites per recuperar el component comunicatiu de la imatge:

- el treball *in situ*. Ser testimoni privilegiat d'una realitat aliena, però també per expressar solidaritat;
- incorporar la distància, així com els errors i els defectes entre experiència viscuda i representació;
- Jaar no parla ni en nom dels marginats ni en nom d'una institució, parla per si mateix;
- utilitza explícitament mecanismes de seducció com el teatre o la posada en escena perquè el producte resulti atractiu i interessant per a l'audiència, encara que el producte sigui la representació/interpretació d'un genocidi.³³

“La fotografía y su registro fragmentario, —escriu Adolfo Vázquez Rocca— como el narrador proustiano, interroga el gesto, para intentar ver —precisamente— aquello que el obturador no pudo registrar, y lo introduce en la dimensión del recuerdo fundido en los intersticios del secreto, hasta que nuestra vista se nuble por última vez y nuestra conciencia se esfume en un último fundido a negro”.³⁴

Prement com a mostra la instal·lació “El lamento de las imágenes”, per a Alfredo Jaar, la nostra consciència s’esfuma en una darrera fosa blanca.³⁵

142

L'ÈTICA DE ROMANDRE: THE ROAD TO GUANTÁNAMO

Michael Winterbottom ha volgut eixamplar l'espectre visible del que van oferir la premsa i els informatius de la televisió britànica en el seu docudrama *The Road to Guantánamo*. Així, ofereix la història de Ruhul Ahmed, Asif Iqbal y Shafiq Rasul, els tres adolescents britànics d'origen pakistanès i bengalí que després de passar dos anys al camp de detenció de Guantánamo van ser posats en lli-

Adriana Valdès en descriu la instal·lació en el seu article: “Alfredo Jaar en Documenta 11” [En línia]. documenta.de < http://www.u-cursos.cl/ingenieria/2005/2/EH25C/1/material_docente/objeto/82891> [Consulta: 3 agost 2008].

33 MONEGAL, A. (comp.). *Op. cit.*, p. 5.

34 VÁZQUEZ ROCCA, A. (2007). *Op. cit.*, p. 4.

35 Adriana Valdès escriu en la seva descripció que el darrer tram de la instal·lació de Jaar mostrava és un espai més aviat fosc una llum blanca encegadora. Adriana Valdès: “Alfredo Jaar en Documenta 11” [En línia] documenta.de<http://www.u-cursos.cl/ingenieria/2005/2/EH25C/1/material_docente/objeto/82891> [Consulta: 3 agost 2008].

bertat sense càrrecs i sense cap compensació per les greus conseqüències d'aquest equívoc, pel furt d'aquests temps de la seva vida. Ni una formal disculpa.

El docudrama alterna el testimoni directe dels seus protagonistes reals amb reconstruccions ficcionades per actors que representen el seu personatge i imatges d'arxiu dels bombardejos extremes de diverses cadenes de televisió. Coproduït per Chanel 4, *The Road to Guantánamo* es va estrenar en televisió el 9 de març de 2006, quinze dies després de la seva estrena al Festival de Berlín. Vint i quatre hores després es convertia en el primer film difós als cinemes, en DVD, a la televisió i a internet simultàniament, fet que el va portar a guanyar el mateix any l'Independent Spirit Award en la categoria de millor documental.

No és el primer cop que aquest realitzador polièdric s'apropa a una producció de clara lectura política en un context bèl·lic, ni és el primer cop que s'hi apropa utilitzant els seus recursos post-moderns de narració híbridats amb els recursos típics de la narració periodística. *Welcome to Sarajevo* va ser filmada a la capital bosniana pocs mesos després de la fi del setge de la ciutat. El film es construeix, un cop més, sobre els fonaments d'un personatge real i del seu testimoni. La mateixa localització, el testimoni real del personatge/narrador i el fet d'incloure material extret dels noticiaris informatius donaven al film un cert sentit d'autenticitat. La mateixa sensació es reproduïx pels mateixos motius a *The Road to Guantánamo*. Winterbottom explica així els arguments que l'han impulsat a escollir aquesta dinàmica narrativa:

143

En part va ser per ajudar a la narració, tots nosaltres vam veure el que passava a Afganistan a través de les notícies, recuperar-ne part del material fa que la gent recordi què hi estava passant. En part també volia un contrast entre la seva experiència, la de tres individus que han estat capturats, i comparar-la amb la visió que en teníem nosaltres, des de fora. Totes les notícies que n'arribaven eren des del punt de vista dels càmeres que es trobaven amb els americans de l'Aliança del Nord. No era precisament el lloc on es trobaven els nostres nois. Així tenim la doble perspectiva: la dels nois des del lloc on estaven sent bombardejats i la dels periodistes al costat de qui tirava les bombes.³⁶

Winterbottom tria un punt de vista —tres en el cas de *The Road to Guantánamo*— i allà hi manté la mirada. És la seva tria la que posa

36 Totes les traduccions de l'anglès són de l'autora.

llum a una narració que, al seu parer, els mitjans de comunicació van oferir amb opacitat. El film fa ús de tres dels gèneres cinematogràfics més consumits pel públic general; són gèneres que el públic està avesat a descodificar, s'hi senten còmodes. A mig camí entre la *road movie*, el cine bèl·lic i les pel·lícules de presons, *The Road to Guantánamo* és, sobretot, la història de tres adolescents britànics que van prendre una decisió desafortunada. “Nosaltres volíem fer visible l'esglaó que hi ha entre el que la gent creu sobre la gent que pots trobar a Guantánamo i la realitat de coneixe'ls. La manera més simple i més efectiva de transmetre la seva història era tenir-los al film explicant-la”.³⁷

Winterbottom és honest perquè es deu a la seva veritat —no una veritat universal, sinó la veritat que ha sabut interpretar de la història dels tres nois.

El film de Winterbottom és pot descarregar lliurement de la xarxa —en anglès i en castellà—, al lloc web del film també s'hi pot trobar les notes de producció de la pel·lícula i conèixer les intencions explícites de Michael Winterbottom (director) i d'Andrew Eaton (productor).³⁸ L'usuari té les condicions idònies per tafanejar.

CONCLUSIONS

Considerem necessari que s'identifiquin aquells exercicis realitzats per professionals competents, aquells homes i dones la voluntat dels quals ha estat, és o serà representar la guerra amb honestedat. És important que se n'extreguin punts en comú per tal que aquells que s'encaminin cap a la dura tasca de representar el dolor aliè tinguin un pentagrama al qual aferrar-se davant de molts dubtes i conflictes que de ben segur es plantejaran al llarg de molts processos.

La hibridació de gèneres i les noves possibilitats que ofereixen les noves tecnologies i l'entorn digital els han obligat a pensar noves estratègies de producció, de realització i de presentació d'aquestes imatges, i sembla que segueixen uns patrons comuns d'objectius i mètode independentment del format que vulguin emprar.

Aquestes estratègies passen, sobretot, per aconseguir que les plataformes de difusió permetin frenar la velocitat dels seus productes per l'autopista de la informació i així deixar el marge necessari per

³⁷ Notes de producció de *Road to Guantánamo* www.roadtoguantanamo-movie.com.

³⁸ *Ibidem*.

a la comprensió —la comprensió del periodista cap a la realitat i la comprensió del públic cap a la interpretació—. Un cop detingut el temps, és essencial pensar, construir i preservar l'espai adequat per permetre compartir una mirada entre allò que s'està representant, qui ho mira i qui ho ha representat. Les estratègies de presentació comencen potenciant la independència del professional respecte dels mitjans, però conclouen en una sèrie de resolucions que tenen en compte el vincle íntim que s'estableix amb allò que fotografies —perquè mai no és un vincle casual— i les estratègies de seducció que apropiaran aquest vincle a terceres persones amb eficàcia.

Aquest context de representació és allò veritablement necessari per a l'èxit, allò que converteix la imatge per si en un relat honest fruit de la lectura personal d'una veritat concreta. Les possibles solucions als conflictes ètics en la societat de la informació poden recaure, doncs, a voler saber oferir amb honestedat i competència (per part de qui produeix un contingut), a recuperar la fal·lera per trobar i l'empatia de reconèixer-se en els detalls dels continguts (per part dels usuaris), i a revistar les conductes reals de la gran majoria de plataformes de difusió d'imatges, no tan sols els seus codis ètics i deontològics.

145

BIBLIOGRAFIA

- BRIGGS, A.; BURKE, P. *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus, 2005.
- BRUGUET, F. *Les trampes dels periodistes*. Barcelona: Edicions 62, 2004.
- ELSCHENBROICH, D. *Todo lo que hay que saber a los siete años*. Barcelona: Destino, 2004.
- FREUND, G. *La fotografía como documento social*. México: Gustavo Gili, 1993.
- GOMIS, L. *Teoria dels gèneres periodístics*. Centre d'Investigació per a la Comunicació. Generalitat de Catalunya, 1989.
- MASTERMAN, L. *La enseñanza de los medios de comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1993.
- MICÓ, J.L. *Docudramas en la televisión digital: periodismo, simulación y mentiras*. <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/mico-josep-lluis-docudramas-television-digital.pdf>>.
- MONEGAL, A. (comp.). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007.
- RAYMOND, F. "Remembering the Best Television Show of 1991". <<http://www.federman.com/rfsr4.htm>>.
- RUIZ, C. "El cor de la democràcia". *Trípodos* (2001), núm. 10. [Barcelona: Facultat de Comunicació Blanquerna-URL], p. 47-57.
- SÁNCHEZ DURÁ, N. (comp). *Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía*. València: Universitat de València, 2000.
- SLOTERDIJK, P. *Normas para el parque humano*. Madrid: Siruela, 2000.
- . *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Siruela, 2007.
- SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- . *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. "La conciencia de las palabras". Barcelona: De Bolsillo, 2007.
- . *Sobre la fotografía*. Barcelona: Eldhasa, 1981.
- VÁZQUEZ ROCCA, A. *Alfredo Jaar; el secuestro de las imágenes*. <<http://revista.escaner.cl/node/867>>.
- . *La fotografía y las formas del olvido*. <<http://revista.escaner.cl/node/183#sdfootnote4sym>>.
- WALL, J. *Obras*. Barcelona: Polígrafa, 2007.
- Notes de producció de *Road to Guantánamo*. <<http://www.roadtoguantanamo.movie.com>>.